الرواية بين النص والشاشة

أ.د. حسن النعمي
أستاذ السردية المعاصرة والمسرح
جامعة الملك عبد العزيز بجدة

2019م

الرواية بين النص والشاشة

أ.د. حسن النعمي

أستاذ السردية المعاصرة والمسرح

جامعة الملك عبدالعزيز بجدة

2019م

الرواية بين النص والشاشة
أ.د. حسن النعمى
ط1، 2019م

المادة المكتوبة محاضرة للدكتور حسن النعمى، وإجابة على أسئلة الحضور، بمعرض جدة الدولي للكتاب 2019م
تحرير المادة: سلطان العيسي

يتنصل بعض الروائيين من أعمالهم بعد ذهابها للسينما، والأمر يعود إلى أن الرواية تكتب باسم المؤلف وحده، في حين أن الفيلم يُنقل برؤية غيره.

حسن النعمى

المحاور:

- تمهيد
- الوصف بين النص والشاشة
- من النص إلى الشاشة: بين الحاجة والصناعة
- العلاقة بين الرواية والسينما
- الشخصية المستقلة للرواية وللفيلم
- جمهور القراءة وجمهور المشاهدة
- من يخدم الآخر: الفيلم أو الرواية
- تنصل الروائيين من أعمالهم
- فيلم بلا رواية
- تأثير الأفلام على الروايات
- الرواية الناجحة والفيلم الناجح
- موت الرواية بشكلها النصي
- العلاقة بين النص والشاشة
- الرواية والفيلم السعودي

تمهيد

الوعاء المشحون بالثقافة في الرواية هو النص، وفي الفيلم هو الصورة، بمعنى أن هناك ثقافتين؛ الأولى: ثقافة المقروء، والأخرى: ثقافة المرئي، وبينهما اختلاف كبير جدًا؛ لأن وسائل الاستقبال في كلٍ من الوعاءين مختلف.

بالنسبة للكلمة هي قيمة مجردة، فيها تعبير سردي مُتخيَّل، يقرأ القارئ هذا المجرد، ثم يعيد ترجمته بصريًا في ذهنه، ثم يؤوله، بمعنى أن القارئ؛ ينطلق من الصورة المشهدية في الرواية، ليؤوِّل هذه المشهدية، سواء في جزئية محددة داخل الرواية، أو في كليّة الرواية.

على عكس من يشاهد الفيلم، والذي ينتقل عادةً من الُمجَرَّد إلى الُمجَسَّد؛ فاللغة البصرية في الفيلم، تجسد الأحداث أمامه؛ فلا يشعر بأن هناك جهدًا عامًا يبذله؛ فهو يرى شيئًا مجسدًا؛ فينتقل

مباشرة من التَّخَيُّل إلى التأويل. في حين أن القارئ يقرأ مجردًا؛ فيتخيله، ثم يؤوله.

الوصف بين النص والشاشة

من يتصدى لكتابة الرواية، لابد أن يُسهب في مسألة الوصف، فيأخذ على عاتقة، منح مساحة نصية طويلة، لمشهد واحد.

على سبيل المثال، "مشهد حادث سيارة" في الرواية، قد يأخذ وصف المشهد أربع أو خمس صفحات، لكن في الفيلم، ربما تغني لقطة أو لقطتين عن ذلك؛ والسبب في ذلك يعود إلى "لغة السينما"، والتي تقوم على التكثيف والاختزال؛ على عكس لغة الرواية التي تقوم على الإسهاب.

إضافة إلى ما سبق، فإن الرواية لا حَدَّ لها؛ فالكاتب يدوِّنُ ما يشاء من أحداث، مع الأخذ في الاعتبار والاحتفاظ، بالمستوى الفني والترابط السردي.

إلا أنه في المطلق المتاح، فإن الروائي له أن يقول ما يشاء؛ عكس السينمائي في فيلمه، والذي يأخذ في الحسبان مسألة الوقت؛ فلا يزيد الفيلم عن ساعة أو ساعتين، وإلا أصبح مملًا ويصعب تلقيه؛ لذلك فإن القائمين عليه يعتمدون الاختزال والتكثيف؛ ليصلوا به إلى المتلقي.

من النص إلى الشاشة: بين الحاجة والصناعة

اعتمدت السينما على روايات عالمية كثيرة، ومنها في إطارنا المحلي روايات عربية، منذ بدء تاريخ ظهور الأفلام السينمائية إلى الآن.

وحقيقة أن كل رواية تنجح مباشرة، يحولها المنتجون إلى أفلام؛ لأغراض ربما تكون تجارية استثمارية، وليس بالضرورة أن تكون الأغراض فنية، ولكن كل دافع مما سبق، يعطي اعتبارًا مختلفًا في القيمة، إن كان الاعتبار فنياً أو تجارياً.

وكنموذج على ذلك؛ يمكن تناول الفيلم المأخوذ عن الرواية الشهيرة Great Expectations (الآمال العظيمة) لتشارلز ديكنز، هذا العمل قُرأ كرواية، ثم تحولت إلى أفلام؛ فوقع تحيز لدى المتلقي، فهناك تحيّز إلى الرواية، وطرف حاول الانتصار إلى الفيلم،

ويبدو الأمر طبيعيًا؛ فالغالب أنه لا إجماع؛ لأن الأمر في بعضه يعود إلى طبائع النفوس، والتي تنحاز إلى أشياء مختلفة.

ما هو مهم في هذه المسألة، والذي يجب إدراكه، "أن الفيلم صناعة بصرية مختلفة عن الرواية، تعتمد كما تم ذكره على التكثيف والاختزال، والتجسيد البصري؛ على عكس الرواية: التي تعتمد على التفسير، والتجريد بالكلمة، وإثارة مشاعر القارئ ليتخيل أكثر وأكثر".

بعض المتلقين لديه دافعية ورغبة في التخيّل؛ وليس لديه دافعية أو رغبة في أن يرى شيئًا مباشرًا، والبعض على العكس، يميل إلى الصورة المتحركة في الفيلم. كذلك طريقة تقديم الأحداث، وربطها من خلال الصورة، وكل ما سبق هي أنماط مختلفة من التلقي.

العلاقة بين الرواية والسينما

وعلى ذلك هناك ثلاث نظريات في العلاقة بين الرواية والسينما:

* العلاقة الأولى: -التي يحرص عليها الكثير- تسمى "الدقة في النقل"، أو الأمانة في النقل (Fidelity). ومفهوم الأمانة هنا، ليس بالضرورة "الحرفية"، ولكنه يعني: الحفاظ على هيكل الرواية، من حيث الأحداث، وبيئة الأحداث، والشخصيات، والتي لابد أن تحضر كلها في الفيلم؛ ولكن على الطريقة الخاصة بصناعة الفيلم، الطريقة التي تقوم على الاختزال والتكثيف، وليس الإهمال؛ فالشرط السينمائي ليس هو شرط النص الروائي؛ أي أنه لابد من التكثيف والإيجاز، كذلك وإعطاء الصورة البصرية جمالياتها التي تستحقها.

وهذا النمط من العلاقات – الأمانة في النقل – هو أقرب شيء لقناعة القارئ؛ حيث يرى الرواية كاملة، وهو ما يحرص عليه الكثير من المخرجين؛ في أن يقدم روح الرواية بطبيعة الفن نفسه.

العلاقة الثانية: وهي نظرية تسمح لكاتب السيناريو والمخرج، أن يُعيد تركيب الرواية وفقًا لمنظوره، ووفقًا للأحداث المحيطة، وهذا ما يُسمى "بالتأثير الإيديولوجي" على صناعة الفيلم، والذي يؤثر على علاقة الرواية بالسينما. ومن الأمثلة في هذا الجانب: رواية "نجيب محفوظ" (القاهرة الجديدة)، هذه الرواية تمت كتابتها ونشرها عام 1945م، وتتناول الأحداث التي وقعت بمصر في الثلاثينيات، مقدمًا وجهة نظر في الرواية حول فساد الملكية، وكان في الرواية يبشر بتحول سياسي ما، قائم على الحوار بين الفئات الفكرية في المجتمع؛ فالتقى في أحداث الرواية بالفئة الاشتراكية، وفئة التيار الإسلامي،

وأفتعل الحوار بينهما في الرواية؛ لأن – نجيب محفوظ – يرى حينها أنهما الفئتان الأكثر جدلًا وقدرةً على الحوار.

مقدمًا فئة ثالثة؛ هم الانتهازيون الذين يستغلون الأحداث، قدمهم من خلال شخصية معينة داخل الرواية. كذلك فئة رابعة، وهم من يمثلون فساد ذلك العصر، قدمها من خلال في أربع شخصيات: محجوب، وعلي طه، ومأمون رضوان، وأحمد بدير؛ كل شخصية مما سبق تمثل شيئًا معينًا؛ ف"محجوب" يمثل الفساد، و"علي طه" يمثل البعد الاشتراكي، و"مأمون رضوان" يمثل التيار الإسلامي، وجدلية الحوار في ذلك الزمن؛ "أحمد بدير" الصحفي، الذي يتقلب حسب معطيات العصر.

نُقلت الرواية لاحقًا للسينما عام 1966م، أي بعد تغير المناخ السياسي في مصر بشكل كامل؛ حيث قدم "صلاح أبو سيف" الرواية

على شكل فيلم، ولكن في تلك الفترة كان المناخ السياسي "قوميًا عربيًا خالصًا"، والذي كان يقصي التيارات الإسلامية، ويستقطب التيارات الاشتراكية؛ باعتبارها العقيدة الناصرية، فما كان من المُخرج – والذي غلبت عليه القناعة الإيديولوجية– إلا أن ألغى شخصية التيار الإسلامي "رضوان" من الفيلم تمامًا، والذي كان حاضرًا في الرواية، كذلك قام بتطوير شخصية "علي طه" الاشتراكي، وإعطائها مساحة كبيرة في الفيلم؛ في مقابل الطرف الآخر " محجوب"، الذي كان يمثل الفساد.

فأصبح الفيلم وكأنه صراع بين تيار واحد، والذي يمثله التيار الاشتراكي، وكأن الفيلم بذلك يقترح على المتلقي ويقول له: إن جذور "الثورة الاشتراكية أو الناصرية"، بدأت في الثلاثينيات، وإن

شخصية "علي طه" الاشتراكي، قد بشّرت بالناصرية أو بالاشتراكية، التي تحكم مصر في ذلك العهد.

ويمكن القول: إن المخرج وكاتب السيناريو قدما من الناحية السينمائية، فيلمًا مستوفيًا شروط الصورة المتحركة. لكن علاقة الفيلم بالرواية لم تحمل صفة "الأمانة"؛ حيث تم بناء النص سينمائيًا بشكل مختلف عن الرواية؛ فأخذ المخرج وكاتب السيناريو من الرواية ما يشاءان، بعيدًا عن الدقة والأمانة.

العلاقة الثالثة: العلاقة بمبدأ التناص، الذي يعتبر الرواية نصًا سابقًا يمكن الرجوع إليه، والأخذ منه، بما يتناسب ووجهة نظر المخرج وكاتب السيناريو؛ فيعاد إنتاج الفيلم بوصفه لاحقًا، أو بوصفه مستقبلًا لهذه الرواية. وكأن الرواية لها سيادة المرجع، وليست لها

سيادة الهيكل؛ بمعنى أنه يمكن التلاعب بالهيكلة؛ ولكن مع المحافظة على روح الرواية في نفس الوقت.

ويمكن التمثيل على ذلك بفيلم: "الجوع" "لعلي بدرخان" والمأخوذ من رواية: "ملحمة الحرافيش" لنجيب محفوظ، و(ملحمة الحرافيش)، وهي رواية ضخمة لمن يقرأها، تصوّر عشرة أجيال؛ بتعاقب "عاشور الناجي الكبير" الذي يمثل الولادة المطلقة للإنسان، يولد معه الخير والقوة؛ فيستخدم القوة لتطويع الخير وفرضه؛ فتزدهر الحياة ويسود العدل، ويشعر الناس بالأمان. وتبدأ رحلة الناجي "عاشور الناجي" في المرور بتحولات كبيرة، كل جيل يعيش إغراءات مختلفة؛ فيبتعد ويقترب عن مصادر الخير بطريقة أو بأخرى، كذلك فإن شخصيتيِّ: "شمس الدين الناجي"، و"جلال الدين الناجي"، تمران بظروف معينة، تتطابق مع ما تمر به شخوص كل عصر، من حيث

الابتعاد عن قيم الخير والعدل، والهزيمة أمام المغريات؛ وإغراء السلطة، والمال، أو مجموع الإغراءات التي يقع فيها صاحب السلطة.

طبعًا في الرواية يقدم "نجيب محفوظ" فلسفة محددة، وهي: "لا للسلطة الفردية، نعم للسلطة الجماعية" بلغة العصر "الديمقراطي"، لكنها مبنية على أساس تحولات في الزمن الماضي؛ بمعنى أن "نجيب محفوظ" قد استفاد من تجربته في رواية "أولاد حارتنا"، فحاول عدم الاصطدام مع السلطة، ومع التيارات الدينية؛ فبنى روايته وروايات أخرى بمفهوم الرمزية المطلقة؛ لأنه بعد أن كتب "أولاد حارتنا"، أدرك المأزق، مأزق كتابة الرواية بمنظور التاريخ، وهذه واحدة من المشاكل التي أوقعت "أولاد حارتنا" في دائرة الجدل والمنع؛ لكنه كرر تجربة "أولاد حارتنا" بطرق غير مباشرة، وبمنظورات رمزية في رواية "الطريق" وفي رواية "قلب الليل"؛ فالأفكار في الروايات الأربع هي

نفس الأفكار، لكن بطريقة الفن والإخلاص في الفن؛ ففي الرواية، الأشياء لا تُسَمَّى بأسمائها؛ لأن الرواية فن لا يقوم على المباشرة، التي ما أن يقع فيها الروائي؛ حتى يسقط في فخ المواجهة. فالأصل في الروائي ألا يقدم أفكاره فيها بشكل مباشر.

قدمت السينما المصرية عبر مخرجين مختلفين حوالي ستة أفلام من "ملحمة الحرافيش"، كل فيلم اختص بجزء معين، وعندما أراد – بدرخان– أن يقدم "الحرافيش" وهي بهذه الضخامة؛ اختار نموذجًا منها، وجعله كمرجع.

النموذج هو "الفتوة"، فكل الفتوات العشرة، صنعهم في فتوة واحدة، وأخذ هذه الفتوة وقدمها من خلال نسيج سينمائي متماسك؛ مقدمًا مجموعة من الأحداث من القوة حتى الضعف والانكسار، ومن

السلطة الفردية المطلقة، والتي لابد أن تسقط؛ لكن بعد سقوطها، لابد أن تنهض سلطة الجماعة.

وفي آخر فصل من "الحرافيش"، عندما يتسيَّد حفيد "عاشور الناجي" العاشر يعود مرة أخرى، ويقول: "لن أتمسك بالسلطة بمفردي، وسأترك السلطة لكم." بمعنى أنه يوحي بأهمية السلطة الجماعية.

لقد أخذ المخرج شخصية واحدة، وجسَّد فيها الشخصيات العشر كلها؛ فحافظ بذلك على هيكل الرواية، وروحها، وفكرة الشخصية التي تمر بتحولات وإغراءات كثيرة، يضعف أمامها ويسقط. وبذلك نجح المخرج، في تقديم فيلم بشخصية واحدة بكل التحولات، وهذا الأمر يعتبر نجاحًا؛ لأنه اعتمد تقنية التناص

وأجادها، أخذ ملحمة الحرافيش كمرجع، وأنتج من القصة فيلمًا بشخصيات مختلفة؛ مقدمًا الرؤية كما أراد لها كاتبها.

المحاور التالية

إجابات على أسئلة الحضور، وتعليقًا على مداخلاتهم.

الشخصية المستقلة للرواية وللفيلم

الرواية والفيلم عالمان مستقلان، تجمع بينهما فكرة الحكي، واختلاف اللغتين أمر مهم جدًا. ويكمن الاختلاف كذلك في جماعة المتلقين؛ فمنهم من ينحاز لثقافة القراءة، فيريد المتلقي هنا أن يتخيل، وفي الجهة المقابلة هناك من ينحاز للثقافة البصرية؛ لكن هذا لا يعني أن هناك غلبة لشيء على شيء؛ إذ أن لكلٍ مجاله وحقله الخاص به، فالرواية تكتب ولها قرَّاؤها، والفيلم ينتج وله مشاهدوه.

تكمن الإشكالية في "فكرة التلقي"، والتي تفضي إلى الانحياز لتلقي الرواية؛ أو الانحياز إلى تلقي الفيلم، وتكون النتيجة دائمًا أنه هناك من يقول: أن الفيلم أفسد الرواية؛ إذ هو مجرد متلقٍ للرواية، وهناك من ينحاز للفيلم وينتقد الرواية؛ لأنه أساسًا مشاهد للفيلم.

فقضية التلقي مجملًا، لا يمكن أن تؤثر بشكل مباشر في العلاقة بين الرواية والفيلم في ذاتها؛ لأنها عالم مختلف جدًا، لكن يبقى الفيلم موجود كصناعة، والرواية موجودة كصناعة.

رغم بروز ظاهرة جديدة في السنوات الأخيرة، وهي تحويل الفيلم الناجح إلى رواية، والتي تحاول استثمار الفيلم الناجح في رواية، كفيلم "جوراسيك بارك"، والذي حُوِّل إلى رواية تسمى (Novelization) وتحويل الفيلم إلى رواية معاكسة أخرى، تخدم مجموعة من المتلقين تحب أن تقرأ تفاصيل الفيلم كاملة لكي يشبع خياله، فالتجارب بذلك تتعدد وتتنوع، ولكن في النهاية المتلقي هو الذي يحكم.

جمهور القراءة وجمهور المشاهدة

هناك جمهوران، الأول جمهور القراءة، والثاني هو جمهور المشاهدة، والذي يفضل مشاهدة الرواية سينمائيًا؛ لأن ذلك بكل بساطة أسهل، من حيث الجهد ومن حيث الوقت، والذي لا يتعدى الساعة أو الساعتين.

إلا أن جمهور القراءة يمكنه أن يحمل الكتاب معه أينما ذهب؛ فهناك علاقة حميمية بين القارئ والكتاب، فهو يدرس بالكتاب، يسافر بالكتاب.

كذلك فإن الفيلم مبنيٌ على فكرة "ثقافة مكانية"؛ فلابد أن يجلس المتلقي في مكان ويشاهده، في حين أن الرواية يمكن السفر بها وقراءتها في البحر، أو الجبل، أو أي مكان؛ ويبرز كذلك فرق بين

الكتاب الورقي والكتاب الإلكتروني؛ فالورقي أفضل، لأن الكتاب يسافر معك أي مكان، ويمكن قراءته دون مشاكل تقنية.

وبالمجمل، فإن المسألة الثقافية لا يمكن تحديد أطرها؛ لأنه لا توجد في الأساس إحصائيات، لقياس نسبة الرضا والمشاهدة بين جمهور الرواية، أو جمهور الأفلام، والدراما التلفزيونية.

وفي هذا الجانب – الدراما التلفزيونية – يتم استغلال مناسبات معينة يكثر فيها الجمهور البصري؛ فتظهر الكثير من الأعمال عند التلفزيونية، مثل شهر رمضان؛ فالهدف تجاري بحت، وهو استغلال كثافة الجمهور لتحقيق الأرباح، أو لتمرير أفكار ثقافية معينة.

استغلال وتوظيف الميديا البصرية في الدرامية التلفزيونية، هو طريقة استثمار الجمهور وكثافة المشاهدة؛ فيتم مشاهدة المسلسل الواحد، من قبل الكثير من المتابعين في نفس الوقت دفعة واحدة،

وهذا الأمر لا يمكن حدوثه بالنسبة للكتاب الورقي، والذي يحتاج المرء فيه للانفراد بنفسه.

وهنا يبرز سؤال آخر: هل الكتاب لايزال يُقْتَنَى في زمن الميديا؟ الحقيقة أن الكتاب لايزال يُقتنى، بعيدًا عن مسألة القراءة من عدمها! وفي الجانب الآخر، فإن الفيلم نادرًا ما يُشترى؛ إذ أن فأغلب الأفلام مُقرصنة، فالمتلقي يدفع ثلاثين أو أربعين ريالًا ثمن كتاب، ولكنه في الغالب لا يدفعها في فيلم؛ لأنه من الممكن مشاهدته في أي مكان.

أما السؤال: هل المتلقي اليوم يصنف كجمهور قراءة، أو جمهور مشاهدة؟ في الحقيقة أنه لا توجد إجابة مطلقة على هذا السؤال، ولكن يمكن تصور أن هناك من يقرأ ويفضل القراءة؛ وهناك من يشاهد الأفلام ويستمتع بها.

ويمكن القول بأن الجيل الجديد من المتلقين، مُنحاز إلى المشاهدة أكثر؛ وهذا يرجع لمسألة السهولة. نحن نعرف أن كثيرين من الجيل الجديد، يشاهد الأفلام والمسلسلات في Netflix "نت فليكس" بكثافة عالية؛ لكن بالمقابل هناك جمهور آخر عريض، لايزال يقرأ الروايات الورقية. هل ليس هناك قراء؟ أيضًا سؤال مطروح.

من يخدم الآخر: الفيلم أو الرواية

يمكن تناول نموذج نجيب محفوظ في مسألة الإشهار بين الرواية والفيلم، فمن الواضح جدًا انتشار روايات "نجيب محفوظ" رواياته بشكل كبير، من خلال التلفزيون والسينما، أكثر من القرّاء؛ وهذا يعود إلى الأمّية المنتشرة في العالم العربي، حيث يمكن الميل إلى القول: أن الأمية أحد العوائق بالنسبة لمصر والعالم العربي. يمكن تتبع أثر تلك الأمية في تلقي الرواية والفيلم. لقد كانت السينما والدراما التلفزيونية عاملاً فاعلاً في توصيل أعمال "نجيب محفوظ" وهو –الفائز بجائزة نوبل–، لقطاع عريض من المشاهدين.

فلذلك فإنه من هذا الجانب، حلّت الأفلام المشكلة في تلقي الروايات عن طريق التلفزيون والسينما، وليس عن طريق القراءة. على سبيل المثال، هناك تجربة خاصة بي، حيث كنت أقرر على طلابه

في الجامعة في مرحلة البكالوريوس قراءة رواية ما، ومن ثم كتابة ملخص عنها؛ حتى يتم التأكد من أن الطلاب قد قرأوا الرواية، لاكتشف لاحقًا، أن بعض أولئك الطلاب لم يقرأوا الرواية، بل شاهدوها فيلماً، فيقومون بتقديم ملخص للفيلم. والحقيقة أن هناك فروقات بين الرواية والفيلم، لا يسعني وقتها أن أقول للطالب سوى (شكرًا على مشاهدة الفيلم)؛ لأني عرفت أنه قدم الملخص بناءً على مشاهدته للفيلم؛ لأن أثر الأفلام والسينما على التلقي واضح في المُلخص المُنجز.

كثيرًا ما يُطرح السؤال: هل كل رواية تصلح أن تكون فيلمًا، وهل كل فيم يصلح أن يكون رواية. في تصوري من حيث المبدأ. نعم! لكن هناك مسألة الإنتاج السينمائي، التي تدخل فيها عوامل

كثيرة؛ الاقتصادية، والدينية، وثقافة المجتمع وغيرها... التي قد تتحكم في قبول عمل دون غيره.

كذلك إلحاقًا لما سبق: هل المجتمع يتقبل هذه الرواية سينمائيًا؟ فالتلقي في القراءة يكون فرديًا؛ عكس الفيلم الذي يكون فيه التلقي جمعيًا، فالصورة في قاعات السينما تكون أكثر وقعاً.

عمومًا من حيث المبدأ، أعتقد أن كل رواية تصلح أن تكون فيلمًا، والعكس، مع الأخذ بالاعتبار العوامل الاقتصادية، الاجتماعية، الثقافية، والدينية.

تنصل الروائيين من أعمالهم

يتنصل بعض الروائيين من أعمالهم بعد ذهابها للسينما، والأمر يعود إلى أن الرواية تكتب باسم المؤلف وحده، في حين أن الفيلم يُنقل برؤية غيره.

المخرج هو قارئ متلقي؛ يقرأ العمل، ويعيد إنتاجه للغة ثانية، لغة بصرية، بأدوات أخرى، وبتأثيرات مختلفة. وبذلك يصبح العمل مختلفًا جدًا، حتى وإن ذكر: أن العمل مأخوذ من الرواية؛ فهذه العبارة تضع عملية تماثل بين الرواية في أصلها، والفيلم.

لكن الروايات عادةً في مصر على سبيل المثال، خصوصًا عند نجيب محفوظ، تستفيد من الفيلم كنوع من الدعاية، والأمر يعود بنا إلى مفهوم "التناص"، والعلاقة بين الرواية والسينما؛ لكن يظل الفيلم

مسؤولية المخرج وليس مسؤولية الكاتب، حتى وإن كان الفيلم مأخوذاً من رواية ما.

فيلم بلا رواية

هناك أفلام تبنى على شكل قصص مستقلة، القصة تبدأ بفكرة، ثم تتحول إلى سيناريو حركي مُنتج، ليس له علاقة برواية ما. بمعنى أن القصة نشأت أساسًا من أجل الفيلم، ونجحت في الفيلم، فيُعاد كتابتها أدبيًا لتكون فيلمًا يُجسد قصة سينمائية.

كذلك فأن "نجيب محفوظ" له عدة سيناريوهات ليست بروايات، ولكن خاصة بالأفلام، فالقصص من هذا النوع يمكن تحويلها إلى روايات، بطريقة تقنية الرواية المعروفة، وبلغة الرواية، وتسمى تجربة عكسية.

تأثير الأفلام على طريقة كتابة الروايات

من الناحية التقنية أثرت الأفلام في الكتابة الروائية، فأسلوب السينما أغرى الكثير من الروائيين، مثل عملية قطع وتقديم المشاهد، في الرواية؛ فهي بالأساس صناعة سينمائية.

بعض الروائيين تأثر بهذه التقنيات، وظهرت في أعمالهم الروائية، ولكن المميز للأسلوب السينمائي في كتابة الرواية التي تقوم على التقطيع، حذف الأشياء، باعتبارها لغة بصرية أخرى في تقنيتها.

وفي تصوري إن تقنية الرواية الراسخة؛ لا تحتاج إضافات؛ فالإبداع في الرواية يقوم على أمرين مهمين: المتن، والخطاب؛ فالمتن: هو فكرة الرواية، والخطاب: هو تشكيل الرواية أسلوبياً.

وهذا الأمر يحسب للروائي براعته فيها، أكثر من براعته في الفكرة.

فالجاحظ يقول: "المعاني مطروحة في الطريق"؛ فالمعاني الإنسانية متعارف عليها، ولكن كيف يمكن إعادة توظيف هذه المعاني بأسلوب روائي جديد؟ هذا الأمر مهم سواء تم استخدام الأساليب السينمائية، أو الأساليب التقنية في صناعة الرواية.

كذلك من المهم الانتباه إلى أن الرواية لم تتأثر فقط بالسينما، بل تأثرت بالتحليل النفسي، وتأثرت بالسرد التاريخي، وتأثرت بأشياء أخرى، فاكتسبت منها في كل مرة معايير جديدة.

هذا الأمر يلاحظ على سبيل المثال في روايات؛ "جمال الغيطاني"، والتي يظهر فيها البُعد الصوفي للأحلام والمنامات، والتي تم إعادة ترجمتها روائيًا؛ بمعنى أن لغة التراث عند ابن إلياس، تم إعادة خلطها في رواياته.

فكتبت أعمال أدبية مختلفة مثل: "يوميات شاب عاش منذ ألف عام"، التي يمكن أن نجد فيها صناعة اللغة، ومشهدية تاريخية غير عادية في إعادة إنتاج التاريخ مرة ثانية.

كذلك يمكن استحضار شاهد آخر وهو رواية "الزيني بركات" للغيطاني، الذي استطاع أن يكتب التاريخ في رواية؛ رواية عظيمة جدًا، حتى أنه استعمل مصطلحات الكتب التاريخية، وأعاد إنتاجها روائيًا؛ بمعنى أنه استعمل الإسقاط التاريخي على حقبة السبعينيات في مصر. والروائي القدير عمومًا يستطيع أن يبحر في كل اتجاهاته، ويعيد إنتاج عمله بما يتواكب مع العصر.

أما لماذا الرواية تتطور؟ فلأن الرواية ليست جامدة، والروائيون يملكون ذكاءً لغويًا؛ بدءًا من التحولات في الرواية الجديدة في فرنسا.

والرواية بالعموم تدهش المتلقي كل مرة بشيء جديد، متقاطعةً مع حقول أخرى مختلفة، والحقول البصرية هي قطعًا أحد هذه الحقول.

الرواية الناجحة تعني فيلمًا ناجحًا

مسألة نجاح الفيلم في الرواية، ونجاح الرواية في الفيلم؛ مسألة نسبية، وتعتمد على عوامل كثيرة، بعضها في الإنتاج؛ وبعضها في التلقي.

فبعض الأعمال ناجحة لكن لا يُرى وجهها، وفي مفارقة عجيبة، فإن بعض الأفلام يعجب بها النقاد، ولكن ينصرف عنها الجمهور، وبعض الأفلام يقبل عليها الجمهور، ولكن النقاد يقيمونها تقيمًا سلبيًا.

مسألة تلقي الأفلام والروايات، مسألة معقدة جدًا، لكن هل النجاح التجاري هو المعيار الأساسي؟ أم أن النجاح الفني الذي يراه النقاد هو المعيار الحق؟

والحقيقة أن المسائل نسبية، لكن التطابق بينها واضح؛ لذلك يجب على السيناريست الذي يعد الرواية للفيلم، أن يكون ملمًا بالصنعة؛ وعارفًا بالرواية وتقنياتها، كذلك ملمًا باحتياجات الفيلم؛ فيضع لمسته الفنية عليه.

إن أحد أسرار نجاح تحويل الرواية إلى فيلم، هو السيناريست؛ فهو صانع الرواية في الفيلم، إذ هو بمهارته وموهبته يمارس صناعة آلية، فيعرف كيف يضع الزوايا، وكيف يحرك الكاميرا، وكيف يختار الأمكنة، وأين يضع الشخصيات، وتحريكها داخل الفيلم، حتى ما بداخل النفس، فأنه يكتبه في نص السيناريو، فكل شيء محسوب بطريقة دقيقة.

ثم أن الحفاظ على روح الرواية شرط أساسي، أما التقديم والتأخير فهو صنعة سينمائية، فبعض كتاب السيناريو يبدؤون الفيلم

عكس أحداث الرواية؛ فيبدأ من آخرها مثلًا، ثم يعيدها بطريقة أخرى، بشكل عكسي زمنيًا.

ولن يصل بالفيلم إلى بر النجاح، إلا عندما يكون متمكنًا من أدواته؛ أما وسائل الإنتاج وتكلفة الفيلم، ودورها في تحويل الرواية إلى عمل ناجح؛ فبالتأكيد أن الفيلم الضعيف يعود في جزء منه إلى الميزانية الضعيفة، وهو ما يبرر نجاح الأفلام في هوليود؟ لأن المنتج هناك يصرف ببذخ وبميزانية مفتوحة؛ لأنه يستثمر في الفيلم بطريقة إيجابية بعد صدوره، لا ننس كذلك عائق الحقوق والملكية الفكرية المفقودة في العالم العربي، والتي تقف عائقاً، فقد يُنفق على فيلم ما، ولكنه يفقد الأرباح، لذا فأن مسألة الحقوق كذلك مسألة معقدة، مثلها مثل مسألة العلاقة بين البعد التجاري والفني في صناعة الرواية وصناعة الفيلم.

موت الرواية بشكلها النصي

هاجس بقاء الرواية بشكلها التقليدي من فنائه، هاجس مطروح لدى البعض، ولكن يبقى أن نعرف أن هناك قُرَّاء مخلصين للرواية، كثُرت أو قلَّت، ويبقى أن القارئ لايزال موجودًا.

هناك من يحب أن يقرأ الرواية قبل أن يشاهدها فيلمًا، الأمر يعود على التدرب على الاستمتاع بالقراءة، وإن كان الفيلم مبهرًا؛ بسبب الصورة المرئية وجمالها، لكن تبقى هناك ميزة، وهي أن القارئ عندما يقرأ الرواية، فإنه يكون جزء من التجربة، فالقارئ يكون جزء من الخيال، فالعلاقة بين القارئ والرواية، أن القارئ مُتخيل، ثم مُؤوِّل؛ أما الفيلم؛ فمُشاهد ثم مُؤوَّل.

مسألة الخيال في الفيلم نتيجة اندماج في الصورة البصرية، ومن ثم يتم التفسير، ثم تبدأ مرحلة التأويل؛ لذلك فإن عامل الخيال مهم

جدًا، ومن يفتقد للخيال عند القراءة أو المشاهدة؛ فأن لديه مشكل ما.

بل أن أصحاب أحلام اليقظة، أو أصحاب التفكير خارج السياق، من قراء الرواية أو مشاهدي الأفلام، يهربون من الواقع، والحقيقة أنه هروب غير سلبي؛ بل يعد إنتاجاً للذات ومعرفة موقعها من الواقع، وموقعها فيما يريده المتلقي من خلال أحلام اليقظة، وهنا يخلق التوازن بين الواقع المُعاش، والواقع الموازي في الرواية وفي الفيلم، وإن كانت صناعة الروايات وخصوصًا الأفلام، تُصادر كثيرًا من حرية المتخيل.

العلاقة بين النص والشاشة

الكلمة لها قدسيتها، والصورة لها أيضًا سلطتها؛ فلا يمكن الجمع بين هذه وتلك، فإذا تم جمعها؛ فأنه تتبادر للذهن معاني وتأويلات جديدة؛ فروح الرواية موجودة في الفيلم، ولكن الرواية ليست موجودة؛ يقول نجيب محفوظ: "أنا مسؤول عن روايتي، ولكن لست مسؤول عما ينتج في الأفلام"، فالأفلام صناعة مسؤول عنها فنيًا المخرج، لكن إنتاجيًا مسؤول عنها الشركة التي تنتج ذلك الفيلم.

لذلك نجد نوعًا من السينما الخاصة في أوروبا، تتمرد على شركات الإنتاج، وتنتج أفلام ذات طابع شخصي. طبعًا تلك الأفلام ذات ميزانيات منخفضة، لكنها فنيًا لا تخضع لسلطة الإنتاج، لذلك جمهورها قليل ولا تقارن بأفلام هوليود؛ لأن هوليود تملك عنصر

الإبهار والقدرة الإنتاجية والربحية؛ لذلك نجد أفلام هوليود غطت العالم كله؛ بالإضافة إلى الأفلام الهندية؛ لأنهم بكل بساطة راعوا جانب الإبهار وجانب الربحية فيها. في حين أن صناعة الأفلام الشخصية غير مربحة، لذلك فأن تأثيرها يبقى محدودًا على جمهور المتلقين.

الرواية والفيلم السعودي

مشكلة تحويل الروايات إلى أفلام في النطاق المحلي السعودي، هي مشكلة صناعة، لا يوجد لدينا صناعة سينمائية، وفي غياب هذه الصناعة، من المؤكد أن الأعمال الروائية لن تجد فرصة للظهور، حينما تتأسس صناعة بتقاليدها الحقيقية، بأستوديوهاتها، وبرأس مال ضخم جدًا، ومخرجين وكوادر، نستطيع وقتها أن نسأل أنفسنا، لماذا لا تتحول الرواية السعودية إلى فيلم؟

لم تفتح قاعات السينما في المملكة العربية السعودية أبوابها إلا في وقت قريب، ولاتزال تعاني من مشكلات تقنية وفنية.

في حين يبدو المسرح أكثر حظًا من السينما؛ لطول التجربة. وسبق أن تم اقتراح إيجاد أكاديمية للفنون المسرحية والسينمائية، أو أن يبتعث طلاب لدراسة الفنون المسرحية والسينمائية؛ لتحسين

الوضع القائم، وإن كان هناك بعض الطلاب السعوديون يدرسون على حسابهم الخاص في أمريكا وربما غيرها.

وهذا الدور بالأساس يجب أن تعنى به وزارة الثقافة، والجهات المعنية؛ من خلال ابتعاث طلاب سعوديين في صناعة السينما في كل أشكالها. والحقيقة أن التجربة المصرية عندما ابتعث الخديوي الطلاب لمدة خمس سنوات للتعلم في فرنسا، في القرن التاسع عشر، ثم عادوا فأسسوا الصناعة السينمائية التي بدأت في مصر عام 1927م، فأول فيلم روائي مصري ظهر نتيجة حتمية لتلك البعثات النوعية، مما يشعرنا بأن المنتج السينمائي لا يأتي فجأة؛ بل يأتي بجهود متوازية.

إن رؤية وزارة الثقافة الحالية على الورق جميلة، لكنها تحتاج إلى تطبيق، خصوصًا في الحقول الأساسية لصناعة السينما والمسرح.

الرواية بين النص والشاشة

أ.د. حسن النعمي

أستاذ السردية المعاصرة والمسرح

جامعة الملك عبدالعزيز بجدة